

in Deutschland geschaffen hatte, ganz zu schweigen von der an venezianischen Bildern orientierten und mit ihnen rivalisierenden Pracht der Erscheinung. Die symmetrische Gruppierung, die der *Sacra conversazione* der Italiener entspricht, konnte ihn der Venezianer Giovanni Bellini lehren, auch die Würde, welche die Gestalten auszeichnet, und die Fülle stofflicher und farbiger Unterscheidung. Aber der Deutsche fällt durch die intensivere Naturbeobachtung und den Hang zum Individualisieren auf, durch die immer noch spätgotische Linienführung und Plastizität der Gewandfalten, welche dem Streben nach harmonischer Einbindung aller Teile widersprechen – wie es im übrigen auch das stärker gegenständlich gebundene, den Eigenwert der lokalen Farben bewahrende Kolorit tut. In Italien malte Dürer weiterhin die heute in Berlin befindliche "Madonna mit dem Zeisig", die virtuose, das Individuelle bis an die Karikatur führende Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten und eine Reihe von Bildnissen. Einiges davon fand den Weg über die Alpen, anderes blieb in seinem Ursprungsland. "Noricus" = der Nürnberger, nennt sich der Künstler auf Werken, die zum Verbleib in Deutschland bestimmt waren. "Germanus" = der Deutsche, nennt er sich auf solchen, die in Italien blieben. Keines der genannten Bilder konnte in die Zeit des ersten venezianischen Aufenthaltes datiert werden. Es verging eine ganze Zeit, bis die Forschung durch Gedankenarbeit und glückliche Funde auch hier den Nürnberger Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt als "Maler" feststellen konnte. Dürer war immer ein Lernender, aber man durfte und darf doch von den frühen italienischen Gemälden Unfertigkeiten erwarten, wie sie sich ergeben, wenn eigene Erfahrungen auf eine neue künstlerische Welt treffen, die eine Auseinandersetzung fordert. Das war

in unserem Falle die italienische Renaissance. In den Jahren zwischen 1957 und 1961 wurden gleich drei solcher Werke bekannt bzw. als Werke Dürers bekannt gemacht: ein kleiner Heiliger Hieronymus im englischen Privatbesitz, eine Maria mit dem Kind vor einem Torbogen – die sogenannte *Madonna di Bagnacavallo* – und eine Maria mit dem Kind vor einer Landschaft – die sogenannte *Madonna dell'Alpe*, wie Roberto Longhi, ihr Entdecker, sie nannte. Die Marienbilder stehen einander überraschend nah – jedenfalls durch die Haltung, die Körperbildung und den Blick der Kinder. Sitzt die *Madonna di Bagnacavallo* in einem über Eck gestellten spätgotischen Gehäuse, dessen Architekturteilen der logische Zusammenhang fehlt, so entfaltet sich hinter der *Madonna dell'Alpe* bildparallel eine großzügig angelegte Landschaft mit Wiesen und Gewässern, Büschen und Bäumen, Hügeln und fernen Bergzügen. Das Miteinander von Mutter und Kind ist entspannter. Wie Maria dem Kind den Granatapfel reicht und zugleich den Blick ruhig auf den Betrachter richtet, erscheint minder intim, minder lebhaft, dafür repräsentativer und von schöner Gelassenheit. Das volle Rot des Mantels steht warm vor dem differenzierten Grün des Hintergrundes. Man versteht, daß Longhi, der beide Bilder als Werke Dürers veröffentlichte, mit der *Madonna vor der Landschaft* in die Zeit des zweiten venezianischen Aufenthaltes gehen wollte. Sowohl Ernst Buchner als auch Friedrich Winkler, profunde Kenner der altdeutschen Kunst und speziell Dürers, die sich gutachtlich äußerten, widersprachen. Dürer hätte die Bilder während seines ersten Italienaufenthaltes gemalt, das jüngere laut Winkler vielleicht unmittelbar danach. Der Bildträger – Pappelholz – ist ein Indiz für die Herkunft auch dieses Gemäldes aus Italien. Daß es sich noch in den fünfziger Jahren dort befand, mag

ebenso dafür sprechen.

Buchner erkannte denselben Gesichtstypus in der Münchner "Schmerzensmutter" und sah im Holzschnitt der Heiligen Familie mit den drei Hasen eine Fortentwicklung des Kindes und der Landschaft. Die Forscher sind sich einig, daß die Erhaltung des Gemäldes zu wünschen übrig läßt. Es war übermalt und ist stark geputzt, so daß die nervige Unterzeichnung, die während des Malprozesses zugeeckt wurde, an vielen Stellen freiliegt oder gut sichtbar ist. Aber gerade sie ist für Fedja Anzelekwsky, den Verfasser mehrerer Dürer-Monographien, Zeugnis der persönlichen Handschrift des Künstlers. Soviel ist sicher – ohne Dürer ist das Madonnenbild nicht denkbar, auch nicht ohne Italien. Woran liegt es, wenn es sich dem Betrachter nicht unmittelbar als eine Arbeit des großen Meisters erschließt? Nur an der Erhaltung? Vielleicht an einer zu weitgehenden Angleichung an die Kunst des Gastlandes? Führt es uns einen Aspekt der Kunst Dürers vor Augen, den wir nur noch schwer als "deutsch" bestimmen können? Die Fragen sind gestellt und einer sorgfältigen Prüfung wert. Für das Germanische Nationalmuseum bedeutet das 92 x 72 cm messende Gemälde, das dem Museum von den Erben Georg Schäfers in Schweinfurt als Leihgabe überlassen wurde, immer einen Gewinn – als Zeugnis der Begegnung spätgotisch-deutscher und das antike Erbe spiegelnder italienischer Kunst, wie sie sich im Werk Dürers eindringlich und beispielhaft vollzieht. Über Jahrzehnte einem breiteren Publikum entzogen, kann das Marienbild nun seine Wirkung tun – in eben dem musealen Zusammenhang, der ihm zukommt, neben den Werken Albrecht Dürers, von denen das Holzschuher-Epitaph und der "Herkules" zeitlich am nächsten stehen.

Kurt Löcher

## Vier Nürnberger Kruzifixe des

Restaurierungen zum Gedenkjahr 1983

Im Sommer 1983 werden vier Kruzifixe des Veit Stoß in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums ausgestellt. Dabei entsteht die einzigartige Möglichkeit, ein Bildthema mehrfach von einem Meister bearbeitet zu sehen. Im

direkten Vergleich kann der Versuch unternommen werden, Kontinuität und Vielfalt im Schaffen des bedeutendsten Nürnberger Bildschnitzers der Spätgotik zu untersuchen. Bereits die restaurierenden Vorarbeiten der allerjüngsten Zeit

erbrachten Überraschungen, die von der Tagespresse als Sensation gewertet wurden.

Seit jeher hat die kunsthistorische Forschung den Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital im Germanischen Nationalmuseum, jenen auf dem



Hochaltar von Sankt Lorenz und den sogenannten Wickelschen Kruzifix im Chor von Sankt Sebald als eigenhändige Werke des Veit Stoß gewürdigt. Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Margarethenkapelle der Burg dagegen galt zumeist als Werkstattarbeit und erst in jüngerer Zeit mehrten sich die Stimmen, die in Veit Stoß selbst den ausführenden Künstler sehen.

Seit Herbst 1982 wird der Kruzifix der Nürnberger Burg in der Werkstatt der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Gärten, Schlösser und Seen von Klaus Endemann restauriert. Die weit unterlebensgroße Figur ist als einzige der hier besprochenen mit den originalen Flügelschrauben an das zugehörige Kreuz des 16. Jahrhunderts geheftet. Kopf, Rumpf und Beine der Figur wurden aus einem Lindensamm geschitzt, der nicht ausgehöhlt ist. Die Arme sind angesetzt. Die bisherige Unterbewertung der Qualität muß auf die starke Verschmutzung zurückgeführt werden. Unter einer hartnäckigen Ruß- und Staubschicht stieß Herr Endemann auf eine farbige Überfassung aus barocker Zeit, die dem am Kreuz hängenden Kruzifix aufgelegt wurde. Darunter und von ihr nur sehr schwer zu trennen, liegt die originale Fassung des frühen 16. Jahrhunderts. Sie besteht aus einem beigebraunen Inkrustatston über einem Leimlösch-Kreidegrund, weiter aus dunkelroten Blutbahnen und einem glanzvergoldeten Lendentuch. Gerade während der aufwendigen Reinigungsarbeiten zeigte sich die außerordentlich feine Durcharbeitung der Figur. Bis in kleinste Details wurden Motive der Natur an Gesicht und Körper wiederholt, auch an den Stellen, die dem Betrachter verborgen bleiben, etwa den Ellenbogen oder am Rücken. Das plastisch geschnitzte Haar, die Bildung von Dornenkrone und Gesicht, die wellige Anlage der Rippen und ein verzweigtes Adernnetz finden sich auch an den früheren Werken des Veit Stoß wieder, so am Krakauer Marienaltar oder am Schmerzensmann des Volckamer Epitaphs in Sankt Sebald. So kann der Kruzifix aus der Burg als eigenhändige Arbeit um 1500 gewertet werden.

Beim überlebensgroßen Kruzifix im Germanischen Nationalmuseum wird seit nunmehr fast zwei Jahren die originale farbige Fassung freigelegt, die unter einem Dutzend Fassung- und Grundierungsschichten verborgen liegt. Wie bereits im Monatsanzeiger Nr. 14 von Dr. Thomas Brachert berichtet, sind für diese Restaurierung ca. 20 000 Arbeitsstunden zu veranschlagen. Rumpf und Beine der Figur wurden



Veit Stoß. Kruzifix von St. Lorenz. Zustand während der Restaurierung.

aus einem ausgehöhlt Lindensamm geschitzt, Kopf und Arme angesetzt. Auf das Holz sind eine Leimlösch und ein Kreidegrund aufgetragen, darüber der braunbeige Inkrustatston gemalt. Mit rosafarbenen Tönen wurde die Skulptur noch malerisch durchmodelliert, die Adern sind graublau nachgezogen, rot die Blutspuren. Bemerkenswert an dieser langsam zu Tage tretenden Fassung des frühen 16. Jahrhunderts ist deren außerordentliche Lebhaftigkeit, ganz deutlich bei den rotunterlaufenen Augenlidern oder den leuchtend-roten Ohren.

Gänzlich neues Licht wirft die Restaurierung auf den Kruzifix von Sankt Lorenz, die seit November 1982 von Eike Oellermann durchgeführt wird. Leib und Kopf des Gekreuzigten sind hier wieder aus einem Stamm geschitzt, der Rumpf ausgehöhlt und verdeckelt, die Arme angesetzt. Die 1932/33 freigelegte, ganz dünne, grünliche Bemalung mit aufgesetzten bräunlich gelben Fleischtönen und Blutstropfen wurde lange Zeit für die Ursprüngliche gehalten. Nun konnte Herr Oellermann feststellen, daß darunter kein Kreidegrund, sondern eine einheitliche, dunkelbraun monochrome Lasierung den origi-

nenal Bestand dargestellt. Monochrome Skulpturen sind im Schaffen des Veit Stoß nichts Ungewöhnliches. Sensationell dagegen ist, daß er einen solchen, an ein Bronzwerk gemahnenden Kruzifix schnitzte. Gründe dafür können im Einfluß der italienischen Renaissance einerseits, andererseits in reformatorischer Strenge gesehen werden. Widersprüche dieser Art werden bei der Ausstellung des Werkes zu lebhaften Diskussionen Anlaß geben.

Der vierte Kruzifix, der nach seinem Stifter sogenannte Wickelsche Kruzifix in Sankt Sebald, kann erst im Mai von Herrn Oellermann einer eingehenden Reinigung unterzogen werden. Die farbige Fassung des 16. Jahrhunderts war einer radikalen Restaurierung der dreißiger Jahre zum Opfer gefallen, als man der Ansicht war, die außerordentlich feingeschnitzte Oberfläche des Holzes spräche für ein ehemals ungefaßtes Werk. Bei einer improvisierten Autopsie im Spätherbst 1982 konnten zusammen mit Herrn Oellermann Reste der originalen Farbfassung über dem partiell erhaltenen Kreidegrund erkannt werden, auch lebhaft grüne Farbspuren der Dornenkrone und die Glanzvergoldung des Lendentu-



ches. Außerdem wurde die bereits 1904 im ausgehöhlten Inneren der Figur entdeckte Stifterurkunde erneut zu Tage gefördert. Das unterschiedlich gelesene Stiftungsjahr wurde nun als 1520 bestätigt, der Zweitstifter neben Nicklos Wickel als Augustin Tichl identifiziert. Daneben konnte geklärt werden, daß der Inschriftenzettel kurz vor der Aufrichtung des Kruzifix durch das

noch offene Werkbankloch in das Innere der Figur gelangt sein mußte.

Es steht zu hoffen, daß die vier Kruzifixe des Veit Stoß bei ihrer Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum auf lebhaftes wissenschaftliches Interesse stoßen und sich so ein neuer Blickwinkel auf das Gesamtchaffen des Meisters öffnet. Ohne die hilfsbereite Mitarbeit der Restauratoren und

das Verständnis kirchlicher und denkmalpflegerischer Stellen wäre das Unternehmen nicht durchführbar.

Die gemeinsame Aufstellung der vier Kruzifixe findet vom 10. 6. bis zum 14. 8. 1983 in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums statt.

Ulrich Schneider

## Zwei neuerworbene Wiener Biedermeierkannen

Die jüngste Neuerwerbung, ein Paar silberner Kannen, 24 und 19 cm hoch, von dem Wiener Goldschmied Anton Köll 1817 geschaffen, war durch eine namhafte Spende von Frau Woltera Leixl-Wittekind und Herrn Hubertus Altgelt möglich, die Herr Heinz Üblacker freundlicherweise vermittelte. Die spiegelnd glatte Wandung der konisch geformten Gefäße zielt ein feiner, getriebener Akanthusfries. Bekrönt werden die beiden Kannen von schlanken Ausgüssen, spitz endenden Deckelknäufen und steil aufsteigenden Ebenholzgriffen, die wie Schwanhälse gebogen sind. Die beiden überaus ansprechend gestalteten Goldschmiedearbeiten sind Beispiele für das bei uns noch kaum recht repräsentativ vertretene Biedermeier, in diesem Falle von elegant Wiener Prägung.

K.P.



Anton Köll, Kaffee- und Milchkanne, Silber, innen vergoldet, Wien 1817

## PRÄSENZ DER ZEITGENOSSEN

### 5

## EDGAR HOFSCHEN MODIFIKATIONEN

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum und in der Schmidt-Bank-Galerie, Lorenzer Platz 29 vom 4. 2. – 4. 4. 1983

Zusammen mit dem Institut für moderne Kunst zeigt das Germanische Nationalmuseum in der Reihe "Präsenz der Zeitgenossen" ab 4. Februar Arbeiten des Malers Edgar Hofsch. Die Ausstellung umfaßt 32 Gemälde und Gouachen, die in mehreren Räumen des Museums und in der Schmidt-Bank-Galerie vorgestellt werden.

Wieder wird Kunst unserer Zeit in den Sammlungsräumen eines kunst- und kulturhistorischen Museums im Kontrast zu Gemälden, Skulpturen und mittelalterlicher Architektur plaziert und erneut sind die

Besucher gefordert, auf diese Gegenüberstellung zu reagieren. Jede Antwort der Besucher – positive wie negative – ist dem Museum willkommen, denn nur durch eine engagierte Stellungnahme bleibt dieses Haus lebendig und kann den fruchtbaren Dialog mit dem Besucher vertiefen.

Edgar Hofsch, 1941 in Tapiau/Ostprien geboren, studierte Pädagogik, Kunstgeschichte sowie Philosophie, dann von 1972–75 Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf. Nach einigen Jahren als Assistent im Fachbereich Kunst

und Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Hagen ließ er sich in der Kleinstadt Radevormwald nieder. Hier unterrichtet er als Lehrer an einer Hauptschule, die verbleibende Zeit gehört der Malerei. Ein alter Stall dient Hofsch als geräumiges Atelier, in dem seine großformatigen Landschaften entstehen – als Modifikationen durchdacht und in fast abstrakt substantielle Bilder umgesetzt. Diese Landschaftsordnungen und -strukturen zeichnen sich durch eine zurückhaltende, unbunte Farbgebung aus, die wiederum an die rhythmisch